Un presbítero sevillano gruñón

Antonio Barrios Ruiz. Enero 2025

RESUMEN

Nuestras bibliotecas, públicas y privadas, están llenas a rebosar de libros; libros que unas veces son meritorios de su estante y otras no. El libro viejo, olvidado y enterrado, pues, se nos presenta como un fenómeno cultural, porque lo que ayer se dijo está muy vivo hoy, afectándonos. Un presbítero sevillano, que cambió el púlpito por la sociedad, mantuvo y defendió un innatismo que ha dañado más que beneficio aportado.

CLAVES: Fenómeno cultural, Libro, Crucifijo, Mozárabe, Mudéjar, Arte

INTRODUCCION

Entre las tareas de la filosofía fenomenológica de la Historia como propuesta de investigación, cual la arqueología para la Historia, que puede ayudar también a la Historia esta indagar bibliografía antigua, olvidada, vieja, publicada y discernir sus propuestas a la luz de las nuevas investigaciones. Porque la sociedad ha sostenido creencias de dicha bibliografía, que hoy encierran dogmas del pasado. Sería, pues, un volver atrás para seguir avanzando. Asimismo, explicar las intenciones que pudieron tener dichos predecesores para llevar a cabo sus obras. Y por supuesto, averiguar y esclarecer sus fuentes.

El libro viejo, olvidado y enterrado, pues, se nos presenta como un fenómeno cultural; un fenómeno hoy prácticamente inútil, porque las creencias de antes no son las creencias de hoy; pero que guarda un sentido y esclarecimiento para y con el presente. Dicha actividad analítica y critica es también una manera de hacer Historia, aunque desde la Filosofía. Nuestro objeto en tal caso no está en los archivos históricos, sino en las bibliotecas.

Nuestras bibliotecas, públicas y privadas, están llenas a rebosar de libros; libros que unas veces son meritorios de su estante y otras no. Dichos libros absorben múltiples temáticas. Aquí y ahora traemos a colación la temática histórica. Porque la temática histórica, como ciencia subjetiva, cada autor la modela a su gusto según su formación y sistema credencial. No podemos impedirlo. Pero podemos enderezar el asunto más que nunca, al existir un gran conglomerado de libros. En España, esta temática cuenta con una serie de periodos históricos, más o menos largo, que habría que esclarecer, ya que un periodo está basado en el otro, y urge discernir no entre ellos, sino entre su contenido.

Un contenido que la mayoría de las veces está entremezclada con la verdad y la mentira, o con la leyenda y un mito, etc., dando lugar a exposiciones de tesis erróneas, mal fundamentadas al estar basadas en fuentes con alto fines antihistóricos, o visiones unidireccionales, y aunque no se detecte, están dañando nuestro Patrimonio cultural en general, aunque muéstrase más dañado a nivel local al manifestarse

tantísima contradicción en las explicaciones para con el destino final: el turismo.

Este diálogo será hoy sobre un personaje sevillano del siglo XX: el presbítero Manuel Serrano y Ortega.

1.-VIDA Y OBRA

El presbítero Serrano fue muy fructífero en escribir y publicar. Dos autores casi contemporáneos, Méndez Bejarano y Francisco Cuenca, se interesaron por su vida y obra, pero es poco lo trasferido de su vida. Ese secretismo biográfico es una tónica en gran parte de todos los religiosos. Pudo nacer sobre el año 1856 en Sevilla y finó al comienzo del año 1919. Además de sacerdote, fue aficionado a la arqueología y a la historia, siendo sus fuentes Rodrigo Caro y Tubino entre otros.

Pudo recibir el bautismo en la Parroquia del Sagrario, que, junto con la vinculación de articulista, al final de su vida, en el Correo de Andalucía, y la escasez de biografía, bien podría proceder de alguna institución religiosa de acogida o de beneficencia. Parece que, en 1875, con diecinueve o veinte años, es bachiller. Sigue la carrera de Derecho y Teología, logrando el presbiterado. Con carácter activo, según Cuenca (1925:350), participó en la fundación de la Juventud Católica de Sevilla, cuando más radicalismo anticlerical vivía España.

Fue un autor algo influyente, sin entrar con o sin razón, con su obra y pensamiento en ciertos círculos sociales, algo quisquilloso, absolutista, reaccionario, como insinúa Gestoso[1], y tuvo que contar, desde los dos Cabildos sevillanos, con fuerte respaldo.

Ahora bien, si hubo este respaldo no pudo ser por los dos Cabildos, sino por parte de una nobleza que se asfixiaba, obsesionada por mantener vivo el Antiguo Régimen, cuando en España, ya en siglo XX, vuelve a necesitar una nueva transformación socio-económica, y empieza a verse el turismo como un factor dinamizador.

El presbítero, quizás viendo ciertos intereses paralelo, también mete las narices y redacta su otra obra: *"Guía de monumentos…"*, que más que una Guía resulta ser un libro de viaje con inventario. Por otra parte, si seguimos a Lavroff (2024) con su distinción de la existencia de tres momentos del turismo en España: 1898-1905; 1905-1911 y 1911-1928, el presbítero no pudo vivir completo el último periodo, con Don Benigno de la Vega-Inclán al frente de la Comisaria Regia de Turismo y Cultura Artística. Por tanto, su obra no está condicionada por el Cabildo de Sevilla, aunque se le respetaría. De ahí la paciencia y la gran educación que demuestra Gestoso hacia él. La historia se repite. Volvemos, nuevamente, a ver a un religioso aliado con una Nobleza (ahora asfixiada) ofreciendo su voz.

La Biblioteca Nacional tiene al público digitalizado varios ejemplares de presbítero Manuel Serrano y Ortega. Aquí y ahora, traemos dos de sus obras que, consideramos ha perjudicado más que beneficio ha aportado: la monografía *"El Santo Crucifijo de San Agustín de Sevilla"* y *"Guía de los monumentos de los pueblos de la provincia de Sevilla"*

[1] Gestoso Pérez se enfrentó a Serrano con dos libros en el siglo XIX

2.- EL SANTO CRUCIFIJO DE SAN AGUSTÍN DE SEVILLA[2]

Esta monografía es uno de esos libros que necesitan una cirugía. Fue editado en Madrid, y desconocemos su fecha. Aparece en la portada que fue premiada *"para conmemorar el VI centenario de su invención"*. Pero, ¿invención de qué? ¿De la escultura? Por otra parte, no aparece por qué institución ha sido premiada.

La monografía está dividida en diez partes. Así puede contemplarse en un sumario expositivo al principio. No obstante, habría que calificarlo más como folleto que como monografía, pues carece de referencias bibliográfica directas, mas no indirecta. Porque, como presbítero, para el autor el principio de autoridad es sagrado, sin derecho a réplica, ya que no puede decirse que por esa época no se referenciaba.

Para su análisis usaremos una metodología hermenéutica valorando lo real y rechazando toda cosecha fantaseada por el autor a la luz de las nuevas investigaciones.

2.1. PRIMERO

En este sucinto primer epígrafe nos informa que dicha imagen se venera hoy en *"el templo parroquial de San Roque"*, en Sevilla, pues allí *"se la venera desde la época de la exclaustración monacal*[3]. Pero no es así. O miente o desconoce los datos. Luego nos extendemos. Según Sánchez Núñez (2017:107) fue trasladado en febrero de 1810 al ser usado el convento por las tropas francesas, aunque al presbítero lo que le interesa exponer es que es, y ha sido, una imagen religiosa de larga devoción por los sevillanos. Porque tal proposición dará brío a sus ideas posteriores.

2.2.- SEGUNDO

Como puede ya detectarse, si ahora en Sevilla es fervor de veneración todo lo que huele a incienso, no podemos dudar cuanta veneración pudo tener dicho crucifijo agustino cuando, siguiendo a Ortiz de Zúñiga[4], fue hallado en el año 1314 *"por un hombre virtuoso en un sótano o cueva cerca del mismo Convento".*

Es inicio de la leyenda; Zúñiga simplemente recoge el dato, que bien fue creado intencionalmente para llamar a los peregrinos a visitar el convento, porque las limosnas eran un medio de sostén para la comunidad. La imaginación clerical había de luchar por la competencia religiosa existente. Acto seguido, Zúñiga[5] añade el complemento del milagro: *"quando fue hallado tenía desclavado el brazo izquierdo, y*

[2] La imagen existente hoy es una réplica, ya que la aludida por el presbítero fue quemada durante la guerra civil.

[3] Por tanto, difunde cizaña contra la desamortización, pero cuál; hubo ocho desamortizaciones; si es la de Mendizábal fue en 1836, y el cristo agustiniano ya estaba en San Roque.

[4] Ortiz de Zúñiga, Anales, Tomo II, Libro V, parag. 4, p. 53

[5] Puede que Zúñiga conscientemente lo transcriba como leyenda, pero por su pertenencia a la Orden de Santiago, lo expone como creyente creído. Sin embargo, tras recurrir y discrepar con Morgado sobre la fecha, cae en una ambigüedad al decir: "que basta a convencer su engaño", porque su laconismo se deja entrever si refiérese al milagro expuesto o a la refutación del año 1434 propuesta por Morgado.

caído sobre la llaga del costado, y que a vista de muchos lo extendió milagrosamente como ahora está" (1795:54) Sin embargo, al presbítero ahora no le interesan cuantos milagros haya podido efectuar el crucificado. Su intención ahora es cuestionar dicha datación: *"¿cabe dudar de que la sagrada escultura pertenece a época anterior, en la que recibió culto y adoración de los cristianos en esta ciudad de Sevilla?"* (p.6) Con qué fin cuestiona la fecha propuesta por Zúñiga es difícil de dilucidar si no recurrimos a la posibilidad de un pique entre ideologías religiosas, y desde luego, a la ideología y propuestas del arqueólogo Gestoso, pues no sólo es con Zúñiga, sino también discrepa con Morgado, y, valiéndose de su experiencia sagrada, recurre a la actitud fenomenológica *"para interrogar a la tradición y a la historia respecto de la época de su origen y devoción"* (p.6). Es decir, que el presbítero intuye: 1) que la sagrada escultura pertenece a época anterior, donde sin duda recibió culto y adoración de los cristianos sevillanos; 2) porque, tanto Zúñiga y Morgado, no han valorado la imagen sin tener en cuenta con la gran devoción que cuenta; 3) y artísticamente no puede valorarse porque *"vacila tanto su balanza en las apreciaciones artísticas."*(p.7) De aquí, de estos supuestos suyo descubiertos, arranca su interés artístico, ayudado por dos armas que considera infalibles: *"la crítica histórica y la más exigente observación y crítica artística."* En realidad, no estaba perdido el presbítero Serrano, pero, como hombre de principio inmutable, olvidó que ambas armas poseen un alto grado de subjetivismo que su racionalismo absoluto le ofusca. Miraba tan atrás, que no pudo intuir el discurso paralelo de su contemporáneo Karl Popper.[6] Y en pro de "una tradición secular" expone su tesis.

2.3.- TERCERO

El presbítero parte, sin mencionar a un grupo, o personaje, atacando a ciertos analistas contemporáneos de arte, los cuales ponen todo lo religioso cristiano en Sevilla en el siglo XIII. Porque los razonamientos científicos aludidos no los acepta, pues su idea innata absorbida de historicismo está en la existencia de un cristianismo militante durante la etapa musulmana, la mozarabía.

Esta crítica fortalece el primer postulado de su tesis: hay objetos religiosos que pueden (debieran) pertenecer *"a épocas más remotas."* Es, pues, negar lo ajeno para afirmar subjetivamente lo mío. Herencia de la patrística y estrategia muy común en el método escolástico, el cual también rechaza, pero que en el fondo practica.

La síntesis metodológica que considera está basada en sus *"caracteres y detalles arqueológicos"*. Evidentemente tiene mérito su original propuesta, pues los estudios actuales se acentúan en las características, aunque no deja claro que entiende por *"detalles arqueológicos"*, deducimos porque está comparando al Cristo de San Agustín con otros Crucificados renacentistas o barrocos, además con Crucificados exentos: *"instituyéndole fiestas votivas y acordando públicas procesiones."* Sin embargo, está perdido cronológicamente para una clasificación autentica.

Hasta aquí, el presbítero Serrano ha creado un fundamento de tesis sumamente soportable, pero yerra al introducir su segundo postulado: *"el Santísimo Cristo de San Agustín pudo pertenecer y*

[6] Popper, Karl R, La miseria del historicismo. Taurus Ediciones, 1961, Madrid

recibir culto de los mozárabes." (p.7) Serrano construye su tesis intuitivamente; sin un fundamento cronológico e histórico sobre la época musulmana, o mejor dicho sin una distinción efectiva entre almorávides y almohade, y, por tanto, sobre la idea de la flexibilidad y libertad que disfrutaron los cristianos mozárabes al principio hasta la caída de las Taifas, y errando por contar con escritos limitados e interesados, como son los de Tubino, Whishaw, Rodrigo Caro.

2.4.-CUARTO

Ahora, en el cuarto capitulillo, convencido por la lectura de Tubino, postula que *"el Santo Crucifijo recibió culto de aquellos esforzados mozárabes que convivieron en medio de la dominación sarracena." (p.8)* Entendemos, pues, que refutó la datación que propusieron Zúñiga y Morgado; pero no refutó, pues, la leyenda del encierro de la imagen en la cueva, sino que la completa y la alarga con argumentos por motivos para con la fe y el psicológico catolicismo dogmático barroco que domina su soberbia. Además, no distingue ideológicamente entre la tribu almorávide y almohade: *"…periodos a los que pertenecen tantas esculturas halladas al cesar el cautiverio árabe."* Como igualmente desconoce la ley coránica de creación de imágenes. O las negociaciones desde Opa de la iglesia cristiana y los líderes musulmanes.

Y sigue, sigue el presbítero crédulo a la fidedigna teoría de la evolución del arte religioso sevillano por la gracia y magia real y catedralicia, teoría que aún persiste en la sociedad sevillana al no eliminarse de raíz durante el renacimiento religioso. No obstante, al necesitar argumentos, referencia a Tubino. Por éste, sin querer diferenciar los periodos artísticos del arte religioso, menciona la existencia de las pinturas murales, y vuelve al pábulo tan potenciado por el concilio de Trento de la difusión de las leyendas religiosas para contrarrestar a la Reforma luteranas. Así lo que bien pudo ser una compra y traslado de imagen, se convierte en un misterioso hallazgo. Hecho que cada pueblo cuenta con al menos uno de estos hallazgos.

2.5.- QUINTO

Es con este capitulillo donde el presbítero Serrano da inicio a una secuela prolongada en el arte sevillano de los crucificados, algo muy mucho perpetuada por grandes intelectuales, ya que copia sus comparaciones, cuando en realidad todo es radicalmente distinto. Cada crucificado sevillano es único, engendro de un autor religioso anónimo, mayormente son importados, y modelado por sus mecenas o patronos. Así podría resumirse mínimamente las aportaciones de Martínez María José.[7] Pero oigamos al presbítero en sus palabras.

Inicia señalando que *"Forman sección las imágenes de Crucificados que constituyen verdadera galería de Cristos medioevales…"* (p.9) E interrogo: se han preguntado, incluido el presbítero, quienes han tocado la temática por qué. ¿Por qué existe esta galería de crucificados? Sin duda, hay que apoyar al presbítero en que todos *"participan de los mismos caracteres que los distinguen."* (p.9) Por supuesto: son medievales.

[7] Toda su bibliografía gira en torno a los crucificados.

La relación que presenta el presbítero es sumamente completa[8], y algunos que habrán desaparecidos por olvidados en los altillos, como aquel cuento del Cristo de la obra *Marcelino pan y vino*. Sin embargo, ancladas todos los crucificados en el siglo XIII, más acá o allá, cada imagen es única, diferente, con su marcado por el tiempo de creación, aunque sea brevísimo, y su autor: 1) anónimo por humildad; 2) para no identificar el modelo. De ahí que sea una aberración establecer comparaciones entre una imagen y otra. Diríase que son como los hijos, hijos de la Catedral de Sevilla, encargada sin duda de su proliferación y destino, y, por tanto, contra el presbítero, sostener que no, no es admitida la afirmación *"de que casi todas estas efigies venéranse en templos que pertenecen a la época mozarábiga"*,(p.10) porque, entre otras razones, en Sevilla no hay talleres de imaginería hasta el siglo XIV, cuando ya nobleza y alta burguesía respiran económicamente, y, por consiguiente, todos estos crucificados fueron importados de la zona leonesa-castellana de Burgos-Valladolid-Zamora-Segovia. ¿Cuándo?

2.6.-SEXTO

El presbítero Serrano vuelve al tema. Antes de la descripción asevera las proporciones de la escultura, concediéndole la calificación de *"tamaño natural"*, siendo "*un metro sesenta y seis centímetros de cabeza a pies, y una cavidad torácica de treinta y dos en la parte más abultada*." (p.11) El presbítero no lo menciona, pero puede recoger información de Guichot (1896:1:182). También sabe que la imagen sigue, sin duda, la estética de San Agustín, entendiendo, pues, por bello aquello que es armonioso, es decir, cuando el observador ve o cree ver relación entre las partes en una totalidad. Y desde luego, es consciente de las características artísticas de los crucificados románicos, ya que éstos son caracterizados por su pequeñez, como del monasterio de San Isidoro de Sevilla. Sin embargo, dichas medidas habían de ser estándar para dichos crucificados exentos.

Por los comentarios que va realizando, la descripción de la imagen pierde interés, pero su empeño en anclarlo en el siglo XII ciega su pasión artística. Sorprende que marque al Cristo como tipo hebraico, y no acepta que tenga sobrepuesto el casquete de cabello natural, *"debiendo haber acaecido estas innovaciones al comenzar el siglo XVII"* (p.11), siendo una manera de aprovechar la imagen.

Atribuye la desigualdad de los brazos, siendo el izquierdo diez centímetros mayor, al pábulo del estiramiento los místicos medievales para clavarlo en la cruz, cuando ya ha afirmado que es "característica de la época", cual el costillar torácico muy pronunciado y la barbilla sobre el tórax, que viene a significar desgarro del cuerpo tras el relajamiento de la pérdida de consciencia, pues es aún un moribundo agonizando al no tener los parpados cerrados.

Por otra parte, no llego a entender por qué no ve la tensión muscular del torso y brazo izquierdo, clasificando al torso de *"muy imperfecto"* y acusando al autor anónimo de carecer de conocimientos de anatomía, *"influenciados por severo y erróneo ascetismo"*. Sin embargo, el presbítero ignora que con tales comentarios está

[8] Véase Apéndice I
Joaquín Guichot y Parody, *Historia del Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad de Sevilla*, Tomo I, Sevilla 1896, p. 182

mordiéndose la lengua, pues está identificando a la imagen y a su autor anónimo como un producto cisterciense, mejor dicho, con la estética de San Bernardo.

Y vuelve a errar al decir que *"En su representación se ve ya cadáver…"*, pero sus ojos no lo afirman al tener los parpados entreabiertos, por lo que su representación es momentos antes de expirar, donde la lanzada se ve abierta y sangrante, y es incierto que sea de *origen español* clavar en la derecha la lanza. Porque los romanos cogían la lanza con la izquierda para herir en la derecha, lado del corazón, aunque el Evangelio no menciona el lado que fue. Luego, y siguiendo a la doctora Martínez Martínez (2001:200), hemos de situarlo en las representaciones siriacas en su origen, no germánica que estaría muerto, por eso dice el presbítero que su rostro parece hebraico, y, en cambio, tras los aprovechamientos, convirtieron en representación "visigodas-carolingias."

Es muy revelador el análisis que lleva a cabo sobre la cruz, recurriendo a terminología latina antiguada." *La cruz* - dice- *en que hoy se ofrece a nuestra consideración es de las denominadas immisa"*, (p.12) es decir, es tipo cruz latina. Porque así fue establecido por el Concilio de Trento que reguló el arte religioso, *"y no ser la primitiva con que se hallara en su invención, que quizás sería de las commisa o patibulada, en forma de tau, T…*, es decir, la cruz de San Antonio Abab, y difundida por San Francisco de Asís y sus monasterios franciscanos, ya que era empleada como signo de salvación, y por tanto símbolo de la orden franciscana. Sin embargo, el presbítero, quizás por su desconsideración para con los franciscanos, y más vinculado a los dominicos, no quiere ver la muerte de su tesis y sale por los cerros de Úbeda intentando igualar los tiempos góticos y barrocos sin exponerlo. Por eso aborda nimiamente la característica gótica de los tres clavos, y que enmascara diciendo *"según nuestra más general tradición"*, escabulléndose de nuevo al reconocer la característica románica del uso del subpedáneum, y que ahora dice *"que rara vez colocaron los artistas españoles"*, ofreciendo una cita bíblica de la *Epístola a los Gálatas, III, 13*, y que, tras consultarse, dice: *"Jesucristo nos redimió de la medición: pues está escrito: maldito todo aquel que es colgado en un madero."* ¿Quiere decir con ello que los artistas españoles vieron maldito a los justiciados en cruz? La cita es algo confusa; pero puede significar que Jesús no fue "colgado", sino clavado, y para ello era menester el subpedáneum.

En tal caso, el presbítero no entendía la nueva tendencia artística, es decir, el gótico, cuyo fin último artístico era rechazar lo anterior, pues es sabido que los crucificados románicos lo llevaban para posar los dos pies el crucificado y cavar cada pie con un clavo, siendo una visión más real con la crucifixión; el gótico, en cambio, no busca la realidad, sino el sentimentalismo trágico, y ello se conseguía ofreciendo instantes de la pasión resaltando lo trágico.

Pasa escuetamente a señalar el perizonium o paño de pureza, que llama sudario, que describe como *"plegado y dispuesto en sus amplias ondulaciones con todo el sabor y gusto del más clásico estilo románico…"*, (p.12) que, al ser escultura de transito estilístico, no podemos decir que no hereda tal característica. Sin embargo, respecto al perizonium, muestra ceguera al no ver la colocación por sobre los muslos, mostrando caída, flojedad del nudo, siendo los pliegues

entremetido por las piernas tras los redobles de la derecha para fijarla sobre la izquierda. Y pasa hablar de una corona pasionista que ciñe, reconociendo que es algo posterior. No podemos arrebatarle la razón. En efecto, quizás en otro nuevo momento artístico de aprovechamiento de la imagen[9], afirmando al final del capitulillo la absurda tesis de que a partir del siglo XI *"la iconografía crístifera empieza a evolucionar, pasando al periodo representativo del sufrimiento y dolor, ya muerto..."*(p.13)

2.7.- SEPTIMO

En el capitulillo séptimo, emprende una labor que muchos historiadores de arte y cofrades sin visión artísticas completa han imitado, y es la comparación de crucificados medievales existente en Sevilla y su provincia. Sin embargo, a mi parecer, hoy efectuar dicha comparación es lo más absurdo que puede llevarse a cabo. Lo repetiré cien mil veces. Sencillamente porque en Sevilla en el siglo XIII no hubo taller de imaginería, lo cual no tiene nada que ver con las esculturas pétreas.

Escoge el presbítero Serrano como patrón de comparaciones al Cristo de San Agustín, y resalta sus características del arte gótico de transición, pero hace un receso, como recalcón, al llegar al perizonium, que él llama sudario, que muestran todos los crucificados, y dice: *"que muestran las huellas y reminiscencia del colobium romano con que cubríanse las primeras imágenes que se conservan trazadas de Cristo en la cruz…"* (p.15)

Y entonces, velis nolis, entendemos que o consciente o inconscientemente, cuenta con una ofuscación artística o docta ignorancia en Historia del arte. Porque el "colobium" romano es la túnica, prenda de vestir que la imaginería posterior escogería para los cautivos, y ciertos crucificados románicos, nunca el gótico.

He dicho ciertos crucificados. Porque había (hay) Cristos crucificados románicos con cuatro clavos, rostro alargado y perizonium con pliegues pobres y cubriendo las rodillas.[10] Siendo, por tanto, el perizonium un excelente criterio para identificar toda una tipología de crucificados; algo de lo que huye el presbítero reconocer. Por consiguiente, es docta ignorancia. No en balde ya se lo dijo Gestoso en su Contestación (1894). Ahora bien, hoy, hemos de reconocer que entonces los estudios artísticos sobre tal temática no estaban tan avanzados, aunque si ciertos postulados artísticos que incluso hoy se confunden.

Cuando agota su desfachatez sobre los paños de pureza por su evolución, recurre, sin dar referencia, al *relato evangélico y expositores sagrados* como autoridades supremas para recordar la completa desnudez de Cristo en la cruz. Otro escarnio, sin duda, romano poco difundido por moralidad católica del concepto de pecado. Tras ello, entra en una sucinta comparación donde la distancia del tiempo no es

[9] No ha de extrañar que, en este segundo aprovechamiento de la imagen, ahora *con nimbo crucífero y aureola metálica circular nimbada en forma de aro,* así como el rótulo condenatorio y la calavera en los pies, fuese un intento de similitud a lo visigodo de creación dominica para desvincular la imagen de su raíz franciscana.

[10] Hay un ejemplo en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, precedente de la Iglesia de la Victoria.

considerada, y aborda la alusión comparativa fijándose en el Crucificado de San Pedro, de Sanlúcar la Mayor, *"pues es su verdadero similar, de carácter y sabor marcadísimo hasta por sus proporciones anatómicas"*, (p.15) Dicha afirmación cuenta con dos proposiciones, siendo una verdadera y otra falsa, siendo verdadera *"sus proporciones anatómicas"* al ser crucificados exentos para verse desde lejos. Otras razones son porque, además de la diferencia de vivo y el otro, el Cristo de San Pedro, está muerto, ya manifestado en la representación de cada cuerpo, está la diferencia de la posición sobre la vertical del madero, en especial la distinción entre (lo que me parece mejor criterio de diferentes talleres) la sujeción del paño.

El Cristo sanluqueño lleva nudo, como el Crucificado de Santiponce, y el paño del Cristo agustino está enredado por presión a la cintura. También llevan nudo en el perizonium ese llamado Cristo de la Sangre, de San Isidoro, y el Cristo del monasterio de Santiponce. Por los demás, Crucificados que menciona a continuación son imaginería de los siglos posteriores, siglos XVI y XVI, y, por tanto, con titularidad.

Termina el capitulillo el tozudo presbítero refutándole al arqueólogo Gestoso y Pérez, el cual, por desconocimiento entonces, asignó estos crucificados medievales al siglo XIV, adhiriéndose a esta idea (ahora por prudencia) otros eruditos del siglo XX y XXI.

2.8.- OCTAVO

En el capitulillo octavo, tras altos elogios, dice abordar *"el llamado Cristo del Millón, que se venera en la Catedral sevillana"*, y tras darle un repaso a todo lo que le gusta y disgusta, expresa que *"es obra acabadísima de la época medieval"*, sin aportar un por qué, salvo que ha sido poco reconvertido o reaprovechado, aunque al colocarlo en un calvario ya puede concederse que ha sido reaprovechado. Dice, por otra parte, que *"enclavado en la verdadera cruz immisa"*, dudando de que sea la original de la escultura, con lo que coincidimos que pudiera haber tenido una cruz de San Antonio Abad, y basándose en los ritos litúrgicos, que tiene y ha podido tener, reafirma que es de época mozarábiga. ¿Por qué? Porque, justifica, lo confirman "*sus caracteres artísticos."* Caracteres artísticos que no ha dilucidado, salvo de que *"es de tamaño natural"*, no molestándose siquiera en ofrecer sus medidas como llevó a cabo con el Cristo de San Agustín, y pasa a narrar la milonga del apelativo *"del Millón"* con el Papa Sixto IV de por medio.

Ahora bien, la representación del Crucificado del Millón es altamente idéntica al Crucificado sanluqueño, salvo los pliegues del perizonium y la pose de la cabeza sobre el brazo derecho, que el sanluqueño no está colgante aún, sin posarse sobre el brazo. Podría decir que son productos de un mismo taller. Pero, sin duda, son dos instantes del intervalo de la muerte diferentes, y desde luego la interpretación sentimental de dos autores amigos. No así el Cristo de los Maestres, en representación diferente al sanluqueño y al catedralicio, que, aunque del mismo taller, menos perfeccionado, y por tanto, podría anclarse por su rostro ovalado y nariz aguileña, con anterioridad, donde el románico es aún más persistente e intenso. Y termina el capítulo, una vez más, no sólo saliéndose de la temática, sino además por los cerros de Úbeda contraponiendo los movimientos renacentista y románico-gótico.

2.9.-NOVENO

Regresa a la temática partiendo de la mano de la historiografía de la *iconografía crístifera*, aunque no tarda mucho en perderse. Así dice el presbítero Serrano que *"marcánse tres periodos"*, pero vuelve de nuevo a liarse al no centrarse en la iconografía, sino en la historia del arte; mejor dicho, no se fija en la parte, sino en el todo. Porque dice o reconoce un periodo *"glorioso, en que se representa en la cruz como triunfador de la muerte, y el doloroso o expiatorio, en que se nos ofrece como víctima inmolada por el pecado humano."* (p.20) En efecto, el periodo glorioso culmina con el románico, y el doloroso reside en el gótico; pero no usa la división mental de ambos periodos, perdiéndose, sino que los incluye en el siglo XII. ¿Habla de la parte, de la iconografía crístifera? No. Habla de la historia del arte que, según el presbítero, el tercer periodo será el Renacimiento, cuando este movimiento apenas deslumbró al brotar y colapsar el barroco. Por eso habla de dos tipos de representaciones de los crucifijos románicos, pétreos y de marfil, *"y cuya transición de uno a otro periodo se verifica y casi viene a coincidir con todo el siglo XII"* (p.20), no así con la imaginería, arte y creación propia del siglo XIII. No obstante, sigue vertiendo patrañas, a posta o no, y suma:

> "*mas adelantándose España, que desde los comienzos del referido siglo empieza a representar los crucifijos en actitud severa, triste y dolorida."* (p.20)

Desde luego, no fue España donde se dio la imaginería. La imaginería es arte y creación de la centuria decimotercera por la demanda de la alta necesidad de decoración de las capillas, en iglesias y monasterios, que dejan de ser privadas en las viviendas, para situarse en las colectividades públicas, e ir tomando una función de reconocimiento de prestigio, siendo por eso figuras exentas fundamentalmente, y constituida de un material más asequible: la madera. Su primera temática fue la imagen de María y su Hijo, Jesucristo, llegando en un principio a predominar la representación iconográfica del crucificado, por imponerse a nivel internacional en el siglo XIII la actitud espiritual franciscana, adquirida por la alta reflexión de los evangelios, viendo a Jesucristo y a María como Madre e Hijo, seres de carne y hueso. Sin embargo, el presbítero Serrano continúa encerrado mentalmente en su concepto de escultura unívoca, no distinguiendo su soporte. Menciona así varios ejemplares de distintos lugares y material, encerrándolos en el mismo tiempo, y pone broche final insinuando al Cristo de Burgos.

No se extiende hablando de esta figura iconográfica. Resulta sospecho, pues, su laconismo. De él aporta con juicio que *"muestra ya el progreso del arte escultural en su modelado"* del *"segundo periodo a que pertenece."* (p.23) Ahora bien, ¿por qué es tan escueto? ¿Qué entiende por progreso del arte escultural? ¿Dónde ancla ese segundo periodo? ¿En el gótico tardío? En verdad dicha confusión de niveles evolutivos de los crucificados ha durado hasta abordar la temática, como ya se ha dicho, María José Martínez con su extensa bibliografía.

Es probable que el presbítero Serrano fuese escueto al hablar del Cristo de Burgos porque conoce la anécdota de la identidad de los dos

Cristos sevillanos, de la cual huye analizar y comentar al no verla interesante para su objetivo. Según Sánchez Núñez (2017:110) al Crucificado agustino sevillano, por su parecido físico de cintura para arriba con el existente de los agustinos en la ciudad castellana, se empezó a conocer además como Cristo de Burgos. Surge así una leyenda por y con la identidad, que bien pudieron sin intención crearla los padres agustinos[11], cuando tanto uno como otro son diferentes, únicos. Además, el Cristo de Burgos de la ciudad castellana es articulado. Es, pues, Sánchez Núñez (2017: 111) quien nos ofrece, de manera hipotética e inconsciente, su alusiva identificación entre una imagen cristica y otra. Dice:

> *"durante muchos años, la única imagen "auténtica" del Cristo de Burgos en Sevilla fue la del Convento de los Agustinos de Sevilla, imagen que era conocida como "Cristo de San Agustín" o "Cristo de Burgos"*

Lo cierto es que creóse una gran confusión posterior, pues a partir de entonces dicha imagen sirvió de modelo y deseo de posesión para la nobleza andaluza, proliferando por las parroquias, siendo una primera imagen la que Castañeda mandó para su capilla. No obstante, previamente, en 1571, Bautista Vázquez el viejo ha sido contratado[12] para la columna del templete de la Cruz del Campo. Luego, pues, Don Juan de Castañeda, acorde con el manierismo de la época, solicita que su encargo sea imitación, de cintura para arriba, al Cristo de S. Agustín o de Burgos sevillano, lo demás, podría decirse, es a elección del artista imaginero, y éste, Bautista Vázquez el Viejo, realiza la imagen dúo-idéntica del Cristo: de cintura para arriba como Cristo de San Agustín y de cintura para abajo como Cristo de Burgos.

Así, según la Web[13], Don Juan de Castañeda, de la collación de San Pedro, contrató en fecha de 18 noviembre de 1573 a Juan Bautista Vázquez el Viejo, y éste "*se compromete a ejecutar una imagen de un Crucificado" .../... "con una corona de espinas y sus cabellos largos*

[11] Máxime cuando según Sánchez Núñez el crucificado sevillano tiene origen burgalés.
[12] Puede que por el mismo Don Juan de Castañeda
[13] www.cristodeburgos.es/cristo-de-burgos, consultada el día 31 enero 2025

y un paño en el cuerpo, según y en la forma que está y lo tiene el Santo Crucifijo de la Capilla de San Agustín de esta ciudad[14]*…"*

Surge así el otro Cristo de San Agustín, y no será la parroquia de San Roque donde recibirá culto, sino *"en la capilla donde había dispuesto su sepultura (Juan de Castañeda) en la iglesia parroquial de San Pedro"* (Sánchez: 2017:117) Por contra, José Gestoso, en su obra(1889), nada dice de Juan de Castañeda y su encargo religioso. Por consiguiente, son dos imágenes de diferentes siglos, con perfiles moderados casi idénticos, pues el Cristo de San Agustín databa del siglo XIII, gótico medieval, aunque el presbítero Serrano insistió que era mozárabe, y se veneraba en San Roque, y el Cristo de Castañeda, manierista, también conocido con los dos nombres, que se veneraba en San Pedro. Ahora bien, si es así, ¿por qué la Web mencionada dice *"El Cristo de san Agustín de Sevilla fue el primer protagonista de los Viacrucis …/… precursor de las Procesiones de Semana Santa."* Sánchez Núñez sintetiza dicha historia del origen de las procesiones, pero cuál imagen procesó. ¿A cuál se refiere la Web?

Probablemente en este mismo enredo identificativo pudo verse metido el presbítero Serrano[15] cuando habla del Cristo de Burgos, ya que sabe qué imágenes son, pero no sabe cómo exponer su diferencia y vulgaridades del populacho al mencionarlas. Porque llamase "Cristo de Burgos" a una gran cantidad de imágenes imitando al primitivo Cristo de San Agustín de cintura para arriba.

En efecto, aun cuando escribe el presbítero, confundido quizás, o no, está vinculando la imagen del Crucificado de San Agustín y la imagen del mencionado Cristo de Burgos, y así ante la confusión calla, es escueto en su decir. La confusión, pues, arrancó con la decisión de Don Juan de Castañeda cuando quiere, para su encargo, la imitación del agustino[16], y los posteriores imagineros seguirán la tradición para los "Crucificados o Cristos de Burgos". En tal caso, ahora entendemos por qué la Web (que no matiza nada) afirma que es el Crucificado de San Agustín (la imagen medieval) el iniciador de la Semana Santa en Sevilla. Por desgracia, y no lo verá el presbítero Serrano, este Crucificado de San Agustín medieval fue destruido cuando fue incendiada la parroquia de San Roque en plena guerra civil el día 18 de julio de 1936 (Sanchez:2017:114) Posteriormente, en 1949, la Corporación sevillana costea una reproducción del Cristo de San Agustín al escultor Agustín Sánchez Cid.

2.10.- DECIMO

El último capitulillo que el presbítero ofrece es un resumen recopilatorio, donde solicita para el crucificado de San Agustín un *"lugar en la historia de la escultura cristiana"* (p.23), aunque, más que un lugar fechado, lo sitúa en el ciclo evolutivo que no reconoce, pues dice *"se inicia aproximadamente con el siglo XII, corre y se extiende hasta finalizar el XV"* (p.24). Ahora bien, dentro de ese ciclo, según el presbítero, habría que anclarlo en el culto mozarábigo, o sea que los cristianos en época musulmanas rezaron ante dicho crucifijo. El presbítero no se baja del burro, y distinguiendo únicamente en dicho

[14] Habría que examinar el documento de contrato aludido

[15] Y parece, por su epígrafe, p. 110, también está involucrado Sánchez Núñez.

[16] Es decir, postura y rostro al Cristo de San Agustín de Sevilla

ciclo dos periodos de la historia de los crucifijos, no tiene más narices que reconocer que forma parte, *"o sea el denominado periodo gótico con reminiscencia románicas"* (p.23) Acierta en ello, pero ¿por qué no subdivide dicho periodo? Porque su naturaleza psicológica está pillada por el inmovilismo psicológico no evolutivo, cegándose a la tradición socio-cultural.

Para establecer dicha propuesta aduce argumentos inverosímiles, sin referencias, autodefendiendo con su subjetivismo primitivo la existencia de una crítica artística apoyada en "fehacientes documentos arqueológicos e iconográficos (p.24) (no referenciados) "*y que no es permitido poner en duda"* (p.24) Dicho racionalismo absolutista solo le lleva a la justificación por la justificación de fenómenos, sin explicación alguna, resultando cualquier comparación crucífera absurda, aunque el presbítero creo escuela que hoy persiste. Para completar su menú dice: *"A confirmar esta tesis criticoartística viene la narración histórica de su invención…"* (p.24) Su osadía va más allá: llama tesis criticoartística a su retahíla. Y agrega que el *"hallazgo de este Crucifijo determina y da ocasión para levantar y labrar la fábrica arquitectónica del monasterio de San Agustín" (*p.24) No hay contra argumentación. Es decir, reconoce que no la fundación del monasterio, o cenobio eremítico, que databa de 1249, sino la construcción de la capilla mayor de su iglesia en 1313, ya que, según ve el presbítero, es *"muy de notar que ambos sucesos son coetáneos"*. En efecto. El presbítero conoce el mecenazgo de Arias Yánez de Carranza y los Ruíz Fernández de Portocerretero, y otras familias de prestigio posteriores, pero calla.

La comunidad agustina fue más monacal eremítica que mendicante, logrando su gran expansión en el siglo XVI. Hasta entonces fue bastante pobre. Sin embargo, al igual que otras leyendas, algo ininteligible, la Iglesia medieval abogaba por crear una leyenda antes, que por ofrecer y sostener como una mercadería cualquier escultura, y menos aún la de la virgen o la de Cristo. Asimismo, si tras dicha adquisición, no agradaba la figura a la comunidad, o a posterior cambiaba la estética cristológica, era relegada al sótano; en el caso del Cristo de San Agustín apareció y fue venerado en *"el lugar subterráneo donde en el cercano Campo de los Mártires…"* (p.25) Ahora bien, el presbítero no solo difunde la leyenda distorsionando la realidad en pleno siglo XX, sino que además participa en su ampliación como divulgador, creando así el intríngulis de los fieles para visitarlo:

"tal sucedió en general por estas regiones después de la invasión o venida de los almohades a nuestra patria, y que, como es sabido, ocurrió en el año 1146, con cuyo motivo se perturbó el estado de los mozárabes" (p.25)

Ante tal suposición, habría que observar que el presbítero no habla de los almorávides, sino de los mauritanos almohades, invasores tras la caída de las Taifas. Son los árabes intransigentes en materia de religión, y son los mozárabes quienes se enfrentan a ellos. Pero, ¿de dónde saca bola, este cura?

El origen de su catolicismo científico y artístico supongo que reside en un personaje muy influyente del siglo XIX: Tubino. F.M. Tubino en el cuarto capítulo del libro *Estudios sobre el arte en España*

ofrece unas series de hipótesis que, hoy, tras fundamentados estudios, se han comprobado erróneas, pero que, al haber sido difundidas ampliamente por personajes sin escrúpulos científicos, han provocado distorsión y creencias difíciles de desarraigar hoy en la sociedad. Tubino dice: *"La mozarabía, sin embargo, no se extingue, ni aún con la caída de los almohades, en el siglo XIII"* (1886: 290) El presbítero cierra ensayo: *"la mozarabía continua en esta ciudad hasta su reconquista por Fernando el Santo".*

3.- CONCLUSIONES

Por desgracia, la escultura del Cristo de San Agustín original, que el presbítero Serrano pudo contemplar, no podemos contemplarla tras haber sido incendiada durante la guerra civil. Podemos, sin embargo, contemplar alguna vieja y descolorida fotografía.

Desde un principio el presbítero muéstrase un poco reacio y rebelde, algo distorsionador por intereses o desconocedor de datos. Sea lo que sea, la redacción del libro pudiera ser un encargo del Marqués de Jerez de los Caballeros y por eso tiene edición de Madrid.

Sorprende, pues, del presbítero esa reacción opuesta a los orígenes de datación, avalado por Zúñiga y Morgado, que sólo puede entenderse desde la lucha ideológica de las órdenes religiosas y militares por dominar el panorama eclesiástico en un momento anticlerical.

También sorprende que, aunque tenga una mediana cultura artística, no sólo de la metrópolis, Sevilla, sino de la provincia, carezca de una metodología empírica de la cual presume, y siga postulados e ideas innatas de autores ya refutados y censurados, anclándose en un catolicismo dogmático más vinculado con Trento y rehuyendo del catolicismo modernista, es decir, era un plenario al Papa Pio décimo.

El modernismo de principio de siglo era una plaga para el presbítero, que intentó fumigar con la pluma, no importándole la Verdad o la Mentira, pues por la defensa de la fe y moral católica dogmática todo estaba justificado, y así, como partidario furibundo del Papado, el arma es defender su neoescolástica. En esta neoescolástica cayó una parte de Sevilla, de la cual no se ha sacudido aún, muy visible en el rechazo de todo tufillo del oriente italiano. De ahí, entre lo francófono y lo musulmán, el intermedio "mozárabe", que vio cultivado en predecesores intelectuales. De ahí, la neoenculturación mediante los primeros comulgantes. De ahí, su persistencia continuada de buscar cuanta devoción de tal o cual crucificado.

4.-BIBLIOGRAFIA EN GENERAL

4.1.- FUENTES

1914: Serrano y Ortega, Manuel: El santo crucifijo de San Agustín de Sevilla, Imp. Bernardo Rodríguez, Madrid

4.2.- BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

1587: Morgado, Alonso: *Historia de Sevilla*, Imp. Pescioni y De León, Sevilla.

1795: Ortiz de Zúñiga, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares*, Imp. Real, Madrid.

1886: Tubino, Francisco: *Estudios sobre el arte en España*, Segovia de los Ríos, Sevilla.

1889: Gestoso Pérez, José: *Sevilla Monumental y Artística*, El conservador, Sevilla.

1894: Gestoso Pérez, José: *Contestación a las Notas del Pbro*, La Andalucía Moderna, Sevilla.

1895: Gestoso Pérez, José: *Segundo Bodoque Epistolario*, La Andalucía Moderna, Sevilla.

1896: Guichot y Parody, Joaquín: *Historia del Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad de Sevilla*, La región, Sevilla.

1911: Serrano y Ortega, Manuel: *Monumentos de los pueblos de la provincia de Sevilla. Guía del Turista*, Imp. Fco. Díaz, Sevilla.

1925: Cuenca, Francisco: *Biblioteca de Autores Andaluces*, XXXX, Vol. 2, p. 350

1961: Popper, Karl: La miseria del historicismo, Taurus Ediciones, Madrid.

2001: Martínez Martínez, María José: *Imaginería románica*, Biblioteca estudio e investigación, nº 16, pp. 95-210. ISSN 1132-225X

2017: Sánchez Núñez, Pedro: *El Cristo de Burgos, el convento de San Agustín y Sevilla*, Temas de estética y arte, nº 29, pp. 95-123. También *Conferencia pronunciada en el Salón Carlos III de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Salón de Carlos III) el 23 de marzo de 2017*

2024: Lavroff de Pascual, Catalina: *La imagen de España en las guías turísticas extranjeras 1898-1925*, Universidad Islas Baleares, Tesis doctoral.

4.-APENDICE I

Relación de crucifijos

El presbítero Serrano entre los capítulos VII y VIII menciona una lista de Crucifijos medievales de Sevilla y su provincia que aún reciben devoción por los fieles, llevando a cabo cuasi una relación comparativa entre ellos, y eso mismo, con variedades, ha sido seguida sucesivamente por otros, porque ven algo parecido por su anatomía, postura, etc.

Sin embargo, quienes han efectuado dichas comparaciones no ha reflexionado a qué elementos de imagen se enfrentaba el imaginero: a un hombre y a una cruz. La imitación con originalidad estaba servida. Eran los cánones de la imagen artística gótica medieval, que va perfeccionándose cada vez más para enaltecer un sentimiento trágico amplio en el espectador. De ahí que cualquier comparación es absurda en la obra de arte de dichos crucificados, y ello a pesar de la escasez de imagineros en el siglo XIII, aunque podría buscarse una relación de sentimientos transmitidos. Son dichos sentimientos manados de las Ordenes Militares, administradores de las parroquias. La lista del presbítero Serrano:

0.- Crucificado de San Agustín, en Sevilla. Incendiado

1.- Crucificado de San Pedro, en Sanlúcar la Mayor, iglesia de Santa María

2.- Crucificado de la Buena Muerte, en Sevilla, parroquia Ómnium Sanctorum.

3.- Crucificado de los Guzmanes, en Santiponce, Monasterio de san Isidro.

4.-Crucificado de la Sangre, o de los Maestres, en Sevilla, parroquia de San Isidoro.

5.- Crucificado de la Salud, en Estepa, parroquia Ntra. Sra. Del Carmen (XVII)

6.- Crucificado xxxx, en Aznalcázar, parroquia de San Pablo. Incendiado

7.- Crucificado de la Vera- Cruz, en Coria del Rio, Ermita de San Juan Bautista

8.- Crucificado del cementerio, en Gibraleón, parroquia del Carmen.

9.- Crucificado de Santiago, en Utrera, parroquia de Santiago

10.- Crucificado del Millón, en Sevilla, catedral.

Pues bien, esta relación ofrecida por el presbítero agrupando Crucificados románicos, góticos, manieristas y barrocos (como cualquier otra, de antes o ahora, a la luz de las nuevas investigaciones, se muestran pueriles, sin sentido artísticos, porque existen unos factores no dilucidados aún. Ni siquiera la relación que presenta la archidiócesis de los tres crucificados es válida, aunque la más real y exacta.